

**EDMOND FORTIER:
CONTRIBUTOS PARA UMA GENEALOGIA
DA IMAGEM COLONIAL**

MOREAU, Daniela. *Edmond Fortier. Viagem a Timbuktu. Fotografias da África do Oeste em 1906*. São Paulo: Literart, 2015. 465p

O livro *Edmond Fortier. Viagem a Timbuktu. Fotografias da África do Oeste em 1906* — com uma exposição homônima apresentada em São Paulo, no Instituto Tomie Ohtake, entre 25 de Novembro de 2015 e 24 de Janeiro de 2016, e na Bahia, na Biblioteca Pública do Estado, entre 4 de Maio e 22 de Junho do mesmo ano — é, até a data, o trabalho mais extenso dedicado à obra deste fotógrafo. Conta com a reprodução de 264 imagens (além de vários detalhes ampliados), constituindo um inventário dos seus postais fotográficos, com uma metodologia exigente e cuidada por parte de Daniela Moreau. A historiadora, que é uma das fundadoras da Casa das Áfricas, em São Paulo, dedicou-se a estudar a obra de Fortier por mais de dez anos. Esse trabalho dedicado traduziu-se neste livro, em edição cuidada, graficamente atraente, com diversas ampliações e detalhes, criando uma certa interatividade com o leitor.

O livro é, surpreendente, bem contextualizado, e com uma narrativa cuidada e consistente, fruto da consulta de fontes e de vasta

bibliografia (apesar da ausência do livro *In and Out of Focus: Images from Central Africa 1885-1960*, de Christraud M. Geary, publicado em 2002 no âmbito de uma exposição apresentada no National Museum of African Art, do Smithsonian Institution, em Washington D.C., uma das instituições com postais de Fortier).

A autora traça não só uma genealogia do universo imagético de Edmond Fortier, mas também seu ambiente muito particular, político e social, num jogo sutil de várias forças no terreno que condicionou a obra de um dos mais importantes fotógrafos do início do século XX na África do Oeste.

O livro divide-se em 3 partes: 1) “Fortier, fotógrafo”; 2) “Imagens e História”; e 3) “A História das Imagens”. Muito embora, por vezes, se sintam que o contexto político e social ocupe demasiado a narrativa, isto serve como mote para situar as imagens nos diferentes momentos de produção, edição e comercialização. A leitura de uma imagem nunca é fácil, nem imediata. E não raras vezes, o observador necessita de

ter ferramentas para a interpretar. A opção de explanar os contextos que justifiquem, em parte, o tempo e o espaço das próprias imagens, justifica-se pela riqueza que as fontes visuais detêm. Não obstante essa nota, a autora tenta recriar de uma forma abrangente a obra do fotógrafo francês, debruçando-se sobre as imagens. A familiaridade de Moreau com a obra de Fortier transparece na análise pormenorizada que ela faz em diversas imagens, resgatando certos elementos mais ocultos ou secundários, só possível de serem vistos por quem possui um vasto conhecimento e estudo dos materiais em questão, contribuindo assim para uma leitura mais complexa e aprofundada, e não meramente descritiva e superficial.

O interesse prematuro pela obra de Fortier tem um papel preponderante no resgate das imagens que produziu. Como é referido na introdução deste livro, logo nos anos 50 do século XX, Philippe David — um magistrado francês que chegara ao Senegal como funcionário colonial — interessou-se pela obra de Fortier e publicou, até à década de 80, um inventário em três volumes intitulado *Inventaire Général des Cartes Postales Fortier*. (p. 15) Isso permite que atualmente seja relativamente mais fácil conhecê-lo, ao contrário de tantos outros fotógrafos seus contemporâneos que trabalharam no continente africano e são responsáveis por imagens que ainda hoje definem um certo imaginário colonial. Quantas dessas fotografias não têm autoria reconhecida? E

mesmo quando é possível associar uma imagem a um fotógrafo, por vezes limita-se à identificação de um nome, sem qualquer dado biográfico. Veja-se, por exemplo, o caso de Portugal, onde não existem muitos estudos sobre fotógrafos, portugueses ou estrangeiros, que exerceram a sua atividade profissional nas antigas colônias portuguesas em África.

Apesar da autora resgatar diversos aspetos biográficos de Fortier — como a questão complexa da sua renaturalização como francês, ou mesmo a sua ida para o continente africano — lamentavelmente, a decisão deste contabilista de se tornar um fotógrafo na sua chegada a África continua uma das partes mais nebulosas do seu percurso biográfico. Não obstante a ausência dessa informação, que ajudaria a perceber o porquê, onde e com quem ele terá aprendido esse ofício, a biografia de Fortier neste livro é pormenorizada e cheia de dados novos e interessantes.

O postal fotográfico, um meio de comunicação rápido, fácil, barato e responsável por uma revolução na divulgação de imagens na transição para o século XX, é o principal objeto de estudo do presente livro. Como a autora refere, muitas das fotografias de Fortier já só são visíveis através de postais, porque as fotografias em si, ou os seus negativos em vidro, desapareceram, não se sabendo ao certo o seu paradeiro. Terão sido destruídos? Desapareceram pela corrosão do tempo? Farão parte de alguma coleção privada? Sem a sua prova física, torna-se premente a visualização

dos postais, que reproduzem apenas as fotografias que Fortier decidiu divulgar e comercializar. Resultam de uma escolha que respondia àquilo que seria mais apelativo, à época, em termos comerciais.

Mas a importância do postal fotográfico não se cinge, apenas, à obra de Fortier. O postal fotográfico é um dos elementos mais relevantes no seio da cultura material e visual dos impérios europeus contemporâneos, fonte fundamental quando se aborda a temática da fotografia em contexto colonial. A escolha de certas imagens para retratar vistas panorâmicas e/ou aspetos que simbolizem um determinado território condicionou, definitivamente, a memória coletiva de um espaço, por mais distante que este fosse. A produção de postais fotográficos data de finais do século XIX e inícios do século XX e respondeu, sobretudo, a um ensejo de consumo ocidental interessado em possuir imagens de lugares longínquos e exóticos.

A materialização destas imagens e sua subsequente divulgação permitiram criar uma tipologia associada aos espaços colonizados. A posse de postais, objetos fabricados em série, possibilitava que, através da escrita e do envio, o remetente contribuísse para uma interação social e comunicacional à distância.¹ Além disso,

o postal representava, e representa ainda, um *souvenir* de um lugar, um objeto de colecionismo.

A leitura dos versos dos postais não pode passar despercebida. O registo escrito que acompanha a imagem enviada dá-nos informações complementares, situando no tempo a presença de um indivíduo em determinado local, mas também um testemunho fragmentado das suas relações afetivas, envolvendo um familiar ou a um amigo, por exemplo, a quem é endereçado o postal. A leitura dos textos que se encontram nas costas dos postais pode revelar, por outro lado, não só informações do foro privado, mas, também, frases ou comentários (por vezes jocosos) das imagens enviadas, uma percepção pessoal de um lugar e um povo em situação colonial. São assim uma segunda história destes objetos. Seria interessante, aliás, que as instituições, quando disponibilizam online os postais, não se restringissem a reproduzir as imagens, mas também os seus versos.

É evidente a relação intrínseca entre texto e imagem e essa relação é enaltecida no livro. Como a autora refere:

é possível que alguns autores e editores acreditem que os cartões-postais não têm o mesmo valor estético que as fotografias da época. Além disso, com a inscrição omitida, outros significados podem ser agregados às imagens, deslocadas assim do seu contexto original. Penso que as legendas concebidas por Fortier são

¹ Sobre este assunto, veja-se Christraud M. Geary, Virginia-Lee Webb (orgs), *Delivering View: Distant Cultures in Early Postcards*, Washington e Londres: Smithsonian Institution Press, 1998.

parte integrante da sua obra e, portanto, não devem ser omitidas. (p. 19)

Esta citação, entre outras no livro, revela que Daniela Moreau não aborda as imagens como meros documentos visuais que auxiliam os documentos escritos. Pelo contrário, a autora as assume como documentos visuais, equiparando-os aos escritos, e, portanto, igualmente válidos numa abordagem histórica. Não só pelo que a imagem pode representar, mas como um objeto em si mesmo e as histórias que encerram.

Considerando que essa não é uma fonte de informações que possa ser isentada de uma abordagem crítica. Por isso minha insistência, ao longo de todo o estudo, em trazer dados e referências bibliográficas capazes de comunicar ao leitor a complexidade do que se passava na África do Oeste em 1906, durante a implantação do sistema colonial que perduraria na região até à década de 1960. Ademais, sabendo que as fotografias serão sempre “criações” de alguém, esforcei-me por saber quem era o “autor” dessas imagens. (p. 439)

A autora explora o tema da subjetividade na construção de documentos visuais. A condição de Fortier como homem, branco, vindo da Europa para um território africano colonizado por França, é um dos fatores que determinou o seu olhar ao território desconhecido, a povos e costumes tão distintos da sua realidade, elementos adversos ao mundo onde nascera e crescera. Uma das

condições de Fortier é a condição de gênero: “Edmond Fortier, um europeu do sexo masculino que vivia em Dakar, fotografou a paisagem, as cidades e as pessoas que viviam em antigas colônias francesas e muitas vezes retratou mulheres nuas, enfatizando os seios, numa nítida exploração com fins comerciais das imagens dos corpos das mulheres africanas. Em alguns casos realizou ensaios pornográficos.” (p. 439)

Seria interessante que Daniela Moreau tivesse explorado esta questão de uma forma mais profunda no livro. O retrato de mulheres negras em África é uma das temáticas mais exploradas na fotografia em contexto colonial. Elas foram, muitas vezes, retratadas com um duplo sentido de discriminação: uma discriminação racial que, categoricamente, influenciou uma discriminação sexual. O número exponencial de fotografias de mulheres nuas e, não raro, em poses erotizadas, demonstra uma evidência em retratar as mulheres nativas em poses muito distintas das mulheres ocidentais brancas. Esta perspectiva da imagem fotográfica, tão explorada em situação colonial, acabou por ser intensamente explorada em postais.² Embora Moreau se centre nos postais fotográficos de Fortier, seria interessante que o livro introduzisse

² Vejam-se os artigos de Filipa Lowndes Vicente, “Rosita e o império como objecto de desejo” *Público*, 13 de Setembro de 2013; “Rosita. La Vénus noire du Porto”, *Books. fr: livres & idées du monde entier*, n.º 52, Março de 2014, pp. 50-3.

se mais elementos de autores contemporâneos a trabalhar na mesma zona ou em áreas limítrofes. Esses elementos trariam, certamente, uma perspectiva comparativa esclarecedora, por exemplo, quanto à concepção do retrato de mulheres coloniais.

Mas o que fazer quando nos deparamos com um autor que produziu mais de 3 500 imagens? Que opções tomar? A autora, muito embora se debruce em algumas imagens em pormenor, assume-as como um todo, um conjunto. Vai ao particular para fundamentar o geral: “uma imagem isolada pode revelar informações importantes, porém há situações em que apenas várias fotografias reunidas podem nos dar a chave para a compreensão das circunstâncias em que ele trabalhava.”(p. 68) Só assim é possível entender, por exemplo, uma mesma imagem publicada em anos diferentes. Omitindo dados nas legendas dos respetivos postais, Fortier reutiliza a mesma imagem que, com uma legenda diferente, acaba por servir propósitos distintos. Vários exemplos são citados, mas destaca-se aqui apenas um: as figuras 44 e 247. A primeira, publicada em 1906, *Passagem do Governo Geral na estação de Bamako*; a segunda, publicada logo no ano seguinte, *Bamako – A estação*. No curto espaço de tempo de apenas um ano, Fortier publicou a mesma imagem em postal, mas com legendas diferentes, omitindo numa delas a referência da passagem do Governo Geral por Bamako. Talvez porque esse episódio dataria a imagem, Fortier decidiu pela omissão

para continuar a vender o postal apenas como um aspeto da estação do caminho de ferro de Bamako. Além dessa memória histórica se perder, a legenda pode induzir a erro. Um exemplar do postal *Bamako – A estação*, enviado em 1913, demonstra que o remetente considerou que a fotografia teria sido tirada na comemoração da festa de 14 de Julho — festa nacional francesa —, induzido pelos trajes elegantes que as pessoas ostentam na foto. (p. 427)

A proliferação de imagens em jornais, revistas, boletins, manuscritos, livros, entre outros suportes, não raro correspondia à repetição de uma mesma imagem, diferindo apenas a legenda. A apropriação das imagens, como meras ilustrações, permitia que, através de uma legenda ou texto, a composição visual adquirisse significados diferentes para cada observador/leitor. Existem assim dois níveis: o de produção e o de consumo. Por um lado, o autor, neste caso Fortier, que capta um determinado aspecto consciente daquilo que está a reproduzir; por outro, a “reinvenção” daquilo que ele produziu atribuindo-lhe significados distintos daqueles que estiveram na origem da imagem. A utilização de uma imagem em diferentes suportes não se esgota, apenas, na produção de postais. É recorrente a utilização de imagens em álbuns fotográficos, na ilustração de livros e revistas de carácter mais ou menos científicos. É comum encontrar imagens usadas e reproduzidas em diferentes suportes, respondendo a fins e públi-

cos distintos, sendo elas entendidas como meras ilustrações dos textos.

Neste modo de apropriação das imagens é necessário referir, também, um outro processo: a manipulação das imagens. Veja-se, por exemplo, as figuras 171, 172 e 173. Nestes postais, Moreau denota que o fundo das fotografias foi propositadamente apagado, de forma a esconder a presença de europeus na cena, “o que [a] tornaria menos exótica e comercialmente interessante.” (p. 293) Esta opção “estética” do próprio Fortier revela mais uma vez que as fotografias e os postais não são meros documentos que espelham a realidade, mas sim objetos que partem de uma construção. Esta manipulação é ainda mais evidente no postal *Timbuktu. Grupo tuaregue* (figura 261), onde o autor modifica a legenda e risca o próprio negativo em vidro de forma a eliminar a figura de um comandante europeu. (pp. 432, 434-5)

A referência a Pablo Picasso, através dos postais *Tipos de mulheres* e *Tipos de mulheres sudanesas* (figuras 102 e 103), é um outro aspecto surpreendente neste livro. O primeiro postal faz parte de uma colecção de fotografias de Picasso e, segundo Anne Baldassari, terá servido como inspiração para a pintura *Les Demoiselles d'Avignon*. (p. 151) Embora su-

cinta, a referência a um cruzamento de fontes, ou seja, a fotografia como suporte para a realização de uma pintura, não deixa de revelar uma linha de investigação que ainda está por fazer. Muito embora seja unânime que a visita de Picasso ao Museu de Etnografia do Trocadéro, em Paris, tenha despertado o interesse do artista espanhol pela arte africana, a identificação de um conjunto de postais de Fortier na colecção de Picasso reforça a ideia de circulação de postais na Europa e a sua importância como material de estudo artístico.

Considero que a terceira parte do livro “A História das Imagens”, embora a mais curta, é a mais fascinante num estudo que pretende analisar a obra de Edmond Fortier, mas também uma iconografia produzida no âmbito do império francês na África do Oeste, que compreende os atuais territórios da Mauritânia, do Senegal, da Guiné Conakri, do Mali, do Benim e da Costa do Marfim. Embora relativamente curta, há alguns resquícios desse último momento ao longo do livro, especialmente na segunda parte. É onde a obra melhor se define como um estudo de “cultura visual”, abordando os entraves para a compreensão destes materiais, tais como a alteração das legendas, atribuição de novas datas e a numeração dos postais.

Inês Vieira Gomes
nesgomes@gmail.com
Instituto de Ciências Sociais
da Universidade de Lisboa